

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG

Juan Manuel 130

Col. Centro, 44100

Guadalajara, Jalisco, México

Consulte nuestro catálogo en

www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Género literario y estructura narrativa en *Cementerio de tordos*

MARICRUZ CASTRO RICALDE
Tecnológico de Monterrey, Toluca

Sergio Pitol finalizó la novela corta «Cementerio de tordos» en 1980, en la ciudad ucraniana de Lwów. Dos años después, clausuró el volumen de narraciones del mismo nombre con esa *nouvelle*. En 1982 también comenzó a circular la novela *Juegos florales* y en ella fue incluida como su capítulo IV.¹ Tales entreveramientos se habían manifestado plenamente una década antes en su primera novela, *El tañido de una flauta* (1972), recibida por la crítica como un parteaguas en la obra del veracruzano.

Los títulos mencionados, junto con los cuentos de *Nocturno de Bujara* (1981) (después reagrupados en *Vals de Mefisto* en 1989), se enclavan en lo que se ha denominado un segundo ciclo en su narrativa. Éste apela a lugares exóticos o cosmopolitas como Venecia (en *El tañido*), Roma (en *Cementerio*), Bujara y Samarcanda (en *Nocturno*). En los textos de esta etapa se agudizan las estrategias discursivas exploradas por la tradición clásica. Algunas son la inclusión de ciertos momentos epifánicos que operan como pivotes de relevancia extrema para los itinerarios narrativos, la proliferación de ambientes y personajes, la aparición de situaciones límite, las duraciones disímiles de los distintos hilos narrativos que pretenden construir una atmósfera pesada, enrarecida (Castro Ricalde, «Sergio Pitól. Una literatura» 120-121). Pero, sobre todo, explica el autor: «cierta aspiración a las formas mayores, a los relatos paralelos, a las cajas chinas, a la «puesta en abismo», donde un relato encierra a otro relato, que a su vez

[1] El libro asienta la fecha, el lugar de inicio (Jalapa, 1967) y el de término (Moscú-México, 1980-1982). Estos datos, que en apariencia sólo abonan la curiosidad del lector o facilitan la cronología de sus obras, contribuyen a respaldar la idea del firme vínculo existente entre el derrotero vital del autor y sus ficciones.

encierra a otro, y entre relato y relato se tienden los puentes, hasta crear una arquitectura un poco compleja» (Cázares *El caldero* 211).

Elizabeth Corral fundamentó su estudio sobre lo que entrañan los vínculos entre algunos de esos mecanismos en la idea de una combinatoria, a partir de otro sugerente título de este creador «¿Un Ars Poetica?», incluido en *El arte de la fuga* (1996). Ella asienta que las lecturas son diversas, dependiendo del género narrativo: los efectos difieren si se trata del cuento, de la *nouvelle* o del capítulo de una novela: «Pitol juega con las metamorfosis de los textos dependiendo del entorno en que se insertan» (60, 71). Este eje ya lo había advertido Teresa García Díaz cuando, al analizar *Juegos florales*, argumentó que esta novela «agrupa los tópicos de toda su obra», a la cual le confieren «muchos matices e integran el *ars combinatoria* del escritor» (244). De aquí que al asumir Billie Upward «la autoría del relato veneciano, transforma el vínculo y la trascendencia del arte en los personajes de Pitol» (244).

Tanto Corral como Díaz encaran críticamente *Juegos florales* desde los elementos narrativos que lo estructuran y la pertenencia de «Cementerio de tordos» a un género literario determinado.² El asunto es aún más complejo si se consideran criterios editoriales, pues a este mismo texto se le asignan dos clasificaciones diferentes: forma parte de *Los mejores cuentos*, edición impresa en España en el nuevo siglo, en 2005; y en 2012 es incluido en el acervo de *La novela corta. Una biblioteca virtual*, dentro de la colección «Novelas en campo abierto 1922-2000». En el primer caso se lee como «Cementerio de tordos» cuyo título alude al cuento del mismo nombre sobre el cual gira la trama. En el segundo, como *Cementerio de tordos*.

Tales observaciones invitan a indagar en la organización de este relato, en mi deseo de enmarcarlo dentro del canon de la novela corta. A sabiendas de que la estructura que lo sustenta favorece su eficaz operación en un conjunto más amplio (dentro de *Juegos florales*), no me detendré en este aspecto.

[2] Un acercamiento más o menos similar podría efectuarse con dos de los capítulos de *El tañido de una flauta*, editados antes como narraciones independientes. Se trata de «Ícaro» y «La aparición de la falsa tortuga». Sin embargo, el texto que he seleccionado, «Cementerio de tordos», se aviene mejor al propósito de estas líneas debido a que lidia con el cuento del intratexto (del mismo nombre) y al ser una novela corta bien puede funcionar como un volumen independiente: como *Cementerio de tordos*.

En cambio, me centraré en su rol de texto autónomo. En él, el diseño de cajas chinas tan característico de la obra de este prestigiado escritor mexicano funciona decisivamente a nivel intratextual: pone sobre la mesa los componentes que lo cimantan y las opciones estructurales por las que se van decantando los múltiples autores ficticios-narradores-personajes.

Intento profundizar en el sugerente planteamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1994) acerca de la novela corta, en mi pretensión de mostrar que las variadas modalidades de la estructura abismada son un componente esencial de este género siempre y cuando se les considere desde las tres líneas que lo articulan. Esas «líneas vivientes, líneas de carne» por las que todo pasa (en ellas, entre ellas, en su posibilidad de disolución) (199-210). La primera sería la línea dura o molar. Es la más perceptible de todas debido a que alude a todo lo medible, lo contabilizable. Mediante ella se designa, casi sin titubeos, cuándo ocurren los acontecimientos, en dónde, qué vincula a los personajes, a qué grandes segmentos pertenecen («Estados, instituciones, clases»). Está hecha para «garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluso la identidad personal» (200). La siguiente línea es la flexible o molecular. Ésta advierte lo subterráneo, lo menos localizable. Si en el segmento anterior podemos hablar de la existencia de parejas (dos entidades separadas aunque relacionadas), en éste tendríamos que detectar la presencia de dobles (entidades en la que una refleja a la otra, aun cuando no compartan un mismo espacio, tiempo o filiación). Éste es el ámbito de lo secreto, de un presente definido por lo que ha ocurrido sin que pueda señalarse con exactitud qué ha sido esto. Si en la línea dura se dice, aquí late algo más como si existiera una «subconversación». Por último, la línea de fuga invita al estallido, a la desaparición de los segmentos anteriores. Invoca a la abstracción, a la «aceptación tranquila de lo que sucede en la que ya nada equivale a otra cosa» (202). Por lo tanto, el pasado no contiene secreto alguno porque aquél no existe más. Es la desterritorialización, es la existencia del otro clandestino la que no se sospecha.

El recurso artístico de la *mise en abîme* leído desde el entreveramiento de esas tres líneas sería, cierto, un instrumento para reflexionar sobre el proceso de creación, acerca de la naturaleza de los textos y los efectos

imprevisibles de la recepción; y también apuntaría hacia un más allá: hacia la inquietud producida porque la anécdota primera, lejos de circunscribirse a la ficción (a los marcos de las líneas duras de Deleuze y Guattari), se desborda y alcanza a todos y cada uno de los niveles de representación expuestos en *Cementerio de tordos*. En síntesis y siguiendo la idea de Luis Arturo Ramos, el propósito de las siguientes líneas radica en discutir cómo esta novela corta aprovecha ciertos referentes consolidados del género y, al mismo tiempo, los tensa, los debilita o los descarta (37-48). El canon, entonces, amplía sus márgenes y adopta una nueva configuración en la novela corta *Cementerio de tordos*.

Estructuras de la narración en *Cementerio de tordos*

En un estudio de recepción, Teresa García Díaz afirmó que «Salvo reseñas, hay muy pocos artículos y ensayos dedicados a *Juegos florales*» (243). En poco más de una década la situación no ha cambiado demasiado, si tomamos como unidad de medición la preferencia de la crítica hacia el análisis de los primeros cuentos («Vitori Ferri cuenta un cuento», «Los Ferri»), su primera novela *El tañido de una flauta*, *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza* de la trilogía del carnaval y el volumen *El arte de la fuga*.³ Y cierro aún más: en el conjunto de las narraciones, «Cementerio de tordos» ha sido muy poco frecuentada en este tenor. Para Laura Cázares es uno de «los cuentos olvidados» («Los cuentos» 111).

El volumen de referencia se distingue por su complejidad estructural. Los recursos compartidos con otros textos de ese periodo⁴ se con-

[3] Laura Cázares efectúa una aseveración parecida aunque dirigida a lo poco que se ha detenido la crítica, en la década reciente, a su producción cuentística y en especial a lo que ella clasifica como «los cuentos olvidados». Aquellos que sólo se publicaron una vez, los que aparecieron varias veces en textos editados de manera muy próxima temporalmente y los que se editaron «en publicaciones distanciadas»: «La palabra en el viento» y «Un tiempo para la noche» ilustran la primera opción; «Hora de Nápoles» y «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?», la segunda; «Tiempo cercado» y «Cementerio de tordos», la última («Los cuentos» 111).

[4] Aunque no exclusivamente: la puesta en abismo volverá a aparecer y fungirá como un elemento nodal para la estructura de sus siguientes novelas: *El desfile del amor* (1984) y *Domar a la divina garza* (1988). Esa misma función tendrá en una obra que mezcla la autobiografía con recursos de la ficción, *El viaje* (2000). Y lo explorará libérrimamente en *El mago de Viena* (2005).

juntan con la decisión del autor de experimentar con, por lo menos, una cuádruple experiencia de estructuras narrativas en *Cementerio de tordos*. Siguiendo un orden de menor a mayor concentración narrativa, por una parte ese título corresponde a lo ocurrido en una historia que inicia con una cena en la casa del niño protagonista, a la cual acuden los jóvenes Lorenza y Huberth Compton, hijos del gerente del ingenio que visita el pequeño durante sus vacaciones escolares. La narración continuaría con la excitación de la muchacha, quien evoca a la estrella de la película que acaba de ver, *La viuda alegre* de Ernst Lubitsch. Su animación se acaba súbitamente cuando alguno de los «miles de pájaros enloquecidos», se estrella contra un vidrio y cae sangrando «a sus pies» (287). De esta forma, los tordos inertes del título se asociarán a la corrupción que intuye el infante, después de haber escuchado la acusación de que Lorenza es amante del padre de sus compañeros de juegos.

La segunda trama es la de un escritor que en «escuálido cafetucho de Roma... imagina a un niño, a su familia, vecinos y amigos, y describe el momento en que por primera vez conoce el mal, o, mejor dicho, el momento en que descubrió su propia flaqueza, su carencia de resistencia al mal» (272-273).⁵ La presunta infidelidad del ingeniero Gallardo con Lorenza Compton será el eje de esa revelación.

Tercer estrato: un joven escritor (cuyo nombre nunca se enuncia) vive en Roma y asiste a las reuniones de un grupo de intelectuales, Orión, aglutinado por la poderosa figura de Billie Upward. Éste le rechaza uno de sus escritos, pero admite las virtudes de «Cementerio de tordos»; «en aquel tiempo envidiable... le sobaban historias» (270). Es él quien construye al escritor personaje (el del segundo estrato) que imagina al niño protagonista del texto primero, el cual será publicado y funcionará como «un

[5] Aun cuando presenta algunos errores tipográficos y experimentó varios cambios (de vocabulario, uso de preposiciones y puntuación esencialmente) en la versión de *Juegos florales*, opto por citar de la edición de 1982 de Grijalbo, al ser la primera en la que se dio a conocer como texto autosuficiente. No obstante, al hacerlo, prefiero designarla como *Cementerio de tordos* (tal y como se ajustaría en el caso de la edición electrónica de la UNAM) y no como «Cementerio de tordos», cual correspondería en la versión de Grijalbo y en la de Anagrama (*Los mejores cuentos*). Ello, para no provocar más confusiones a la hora de mencionar el cuento publicado (intradiegéticamente) y el título de la *nouvelle* (de naturaleza heterodiegética).

punto a otras cosas» (297). Crea afiebradamente su trama, en «un café carente de gracia» como el del autor-personaje del nivel previo.

Cuarto estrato: El narrador es el personaje focalizador de la *nouvelle* *Cementerio de tordos*, inserta en el libro que apareció en 1982. Personaje, a su vez, focalizado por un alguien no identificado —el autor implícito— que cuenta la historia desde la tercera persona del singular. El personaje es un escritor frustrado, un académico que llega a Roma con su pareja Leonor, veinte años después de haber publicado «Cementerio de tordos». En este nivel se desarrolla el presente que origina todos los demás estratos y que detona semejante juego de espejos, al intentar reproducir las condiciones en las que pudo gestar aquel relato. Por lo tanto evoca con insistencia el tercer estrato, en su afán por identificar la veta creadora que creyó descubrir dos décadas atrás: «Gracias a él pudo pasar a otras formas; pero por muy poco tiempo, desgraciadamente» (297). La revisitación a «ese texto olvidado» lo impulsa a evocar el café en donde lo imaginó y del que «ni siquiera recuerda el nombre... ya no existe» (273).

A diferencia del cuento que «pone en juego *actitudes, posiciones*, que son despliegues y desarrollos», la novela corta «pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas» [las cursivas pertenecen al original] (Deleuze y Guattari 198). En *Cementerio de tordos*, cada trama entreverada en otra, lejos de abrir el sentido y fungir como una explicación de la capa «menor» (en este caso, el primer estrato, el formulado desde los mecanismos para construir un texto ficticio), se arrebujá, se frunce y propicia un anudamiento mayor con las demás historias. El movimiento es distinto cuando se inserta como un apartado de la novela *Juegos florales*.⁶ En él opera como una «posición del cuerpo» a la manera del cuento, dirían Deleuze y Guattari, en cuanto a que se despliega para interactuar con la unidad mayor. El capítulo VI coopera en el desentrañamiento de los sentidos generados por el antes y el después en la novela. La *nouvelle*, en cambio, aprovecha las arrugas, los dobleces que impiden apre-

[6] Laura Cázares rastrea y especifica de qué manera *Juegos florales* «se forma a partir de varios textos previos o pre-textos» (*El caldero* 105-114). No obstante, no se detiene en el capítulo «Cementerio de tordos».

ciar la totalidad del tejido narrativo. Se genera así la forma del secreto, la atmósfera que conduce a preguntarse: ¿qué ha pasado?

Por lo tanto tal sistema de engranajes, se mueve de manera distinta en la novela corta porque sus fines no son los mismos que los de la novela o el cuento. Lo evidencia la aseveración final de *Cementerio de tordos*, cuando se refiere al efecto benéfico del cuento en el escritor joven: «De cualquier manera escribir esa historia le hizo sentirse libre de la infancia, del pasado... Y, sobre todo, libre por fin del temor a Billie Upward» (297). Al respecto, aclara Elizabeth Corral: «Eso dice, pero en *Juegos florales* sabemos que no es cierto» (63). Aunque en la novela corta de nuestro interés intuimos que el escritor maduro no está diciendo la verdad, pues el peso de la opinión de Billie sigue estando presente veinte años después, no es posible asegurarlo del todo. Prevalece algo que está fuera del alcance de la mirada lectora. No obstante, la arquitectura de la noveleta sugiere que su objetivo no es producir un secreto para que, finalmente, sea revelado. Su propósito es crear una forma narrativa basándose en la manera como se construye el secreto. Se trata de una cuestión de *postura*, no de *posición* del cuerpo.

«¿Qué ha pasado?»: El canon de la novela corta

Para Deleuze y Guattari no es complicado diferenciar el cuento de la novela corta. Ésta responde a las preguntas: ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar? (197), cuestionamientos que se refieren a la modalidad, a la expresión. En este sentido, prosiguen, la novela corta es «una última noticia» que juega «con un olvido fundamental». Ambos la acercan a «la forma del secreto que permanece inaccesible» (forma del género), a la semejanza de pliegues o envolturas, «posturas del cuerpo» que apuntan hacia el contenido (198).⁷ Expresión, forma y contenido se presentarían de manera distinta, dependiendo del género literario. Señalan «que la novela corta se define en función de líneas vivientes» (199) que atraviesan todo tejido,

[7] Leer *Cementerio de tordos* desde la propuesta de Ricardo Piglia (2006) es muy seductor, dadas las características de la novela corta de Pitol. Me he decantado, no obstante, por trabajar el término de acuerdo con los planteamientos de Deleuze y Guattari y la manera como resulta un elemento fundamental de la segmentación flexible que permea a la obra toda. De aquí que no distinguiré entre secreto, enigma y misterio y emplearé los términos como sinónimos.

individuos, grupos. Identifican los tres tipos descritos anteriormente: la segmentaridad dura, la molecular y la línea de fuga. Cada una posee características propias y son múltiples en sí mismas. Las describen como «paquetes de líneas» cuyas particularidades difícilmente redundarían en su jerarquización: ninguna es más importante que la otra, no aparecen ordenadamente, existen en su simultaneidad y, por ende, ninguna trasciende a costa de las demás. «Cada una actúa en las otras» (209).

Leer *Cementerio de tordos* desde la propuesta de estos teóricos franceses parecería un movimiento natural, desde el momento en que (como acontece en otros textos de Pitol) parte de la composición de la obra se fundamenta en algo que se entrevé pero lejos de aclarar «¿qué ha pasado?», lo ensombrece, lo empaña aún más. Me he solidarizado con el veracruzano y sus exégetas cuando han aludido a las cajas chinas como el esquema fundamental de este relato. Pero hay un más allá: en ellas, a simple vista, se detectan cambios formales que las diferencian. Una contiene a la otra y aunque su diseño es fundamentalmente el mismo, es imposible confundirlas. Existe por lo menos un factor esencial en su arquitectura y ése es el tamaño. Dichos trazos se asocian con las líneas duras, «de corte molar» que delinearían segmentos en donde reina el orden y están poblados de elementos sobrecodificados. En ellas, «todo el mundo será juzgado y rectificado según sus contornos, individuos o colectividades» (205).

Nuestro autor juega con los cortes duros, lo cual repercute en la estructura imbricada de todos los estratos descritos y, principalmente, en los significados que hacen estallar las líneas de fuga del relato. *Cementerio de tordos* muestra la existencia de un mundo, con sus sociedades, con sus instituciones, que se obstina en levantar fronteras, asignar lugares, especificar jerarquías. El ingenio es una muestra de ello, en el férreo delimitamiento de sus espacios:

Un largo muro rodeaba la fábrica, la casa y los jardines que la ceñían, así como los centros de esparcimiento: el hotel para huéspedes, el club de damas situado en los altos del restaurante, las canchas de tenis [*sic*] cuyo objeto era separar aquel flamante oasis del resto del pueblo. Del otro lado del muro vivían los obreros, los peones y los comerciantes: gente de otro color y de otro pelaje (274).

En los distintos estratos es indiscutible la utilidad de esos cortes molares para quienes los aceptan e inducen a su proliferación. El universo es normado y con él sus sujetos y sus comportamientos. Así como es impensable que los residentes habituales del ingenio acepten al gordo Valverde, el hijo del comerciante del pueblo, o a los niños de los chinos que atienden el hotel también lo es que la comunidad apoye la supuesta relación ilícita entre Lorenza Compton y el ingeniero Gallardo, aun cuando la esposa les sea profundamente antipática. Pitol delata la ineficacia de tales cortes: aquéllos entran a jugar al ingenio, hay «puentes entre ambos mundos» (las sirvientas), los amantes pueden serlo en la clandestinidad. Tales ejemplos, pertenecientes al nivel de la expresión, presentan sus correlatos en la forma y el contenido de la novela corta, en cuanto a cómo actúan y son aprovechadas las líneas molares, por lo menos, en dos sentidos. El primero, al contribuir a diferenciar los estratos narrativos (a través de ellas distinguimos qué caja china encaja con cuál) y a subrayar la necesidad de su existencia. El segundo, su relativa inoperancia y la importancia de su interacción con las moleculares y las de fuga.

Por una parte, en esta *nouvelle*, todas las historias son asimétricas en extensión, en volumen de datos, en tratamiento. En lugar de aparejarla a la estructura de las muñecas rusas, acerco la de *Cementerio* a la de las líneas vivientes bosquejadas por Deleuze y Guattari, ya que sus niveles narrativos no están firmemente separados y mucho menos divididos. Su formación es rizomática, con una tendencia al caos y al estallido de los sentidos (efectos de las líneas de fuga), en una «desterritorialización absoluta». Las historias se tocan, una invade a las otras; su constitución se asienta en sus relaciones recíprocas sin que por ello dejen de ser distintas entre sí.

Cuando el autor implícito asienta: «Imaginó a un narrador sentado en un escuálido cafeticho de Roma lanzado a la reconquista de los espacios donde transcurrió su niñez. Un escritor que a su vez imagina a un niño, a su familia...», presumiblemente trae a la escena al narrador del tercer nivel, el joven escritor que crea a otro que a su vez (y dentro de la primera historia) configura la obra que finalmente fue publicada. Pero semejante complejidad se enrarece en párrafos posteriores, a pesar de la fuerte

advertencia que hay en ella: «En cierta forma se trataría de una investigación sobre los mecanismos de la memoria: sus pliegues, sus trampas, sus sorpresas. El protagonista tendría su edad. Muy niño, a la muerte de su abuelo, un ingeniero agrónomo, la familia se había dividido...» (273). ¿No es igualmente posible atribuir las al autor imaginado que estructura el relato del primer nivel como al joven escritor del tercero? Y si existe un deseo de recuperar el pasado, ¿cuánta confiabilidad le adjudicamos a estos enunciados, si lo que ocurrió con el joven escritor sólo puede ser recordado por el personaje focalizado del cuarto estrato, el del presente de la historia?

La segmentación dura en la constitución de la novela corta

El cuento dado a conocer tiempo atrás en *Cementerio de tordos* funciona como una línea dura, evidente y separada de la vida «real» del narrador joven. Dado que ha circulado y ha sido leído, parecería que podría tratarse de una entidad cerrada. La diferenciación entre la extra y la intradiégesis no favorece la interacción con las demás historias. Pero al haber en ella más de un «sucio secretito», algo que «permanece inaccesible», apunta hacia la necesidad de vincularlo con ellas. Y el que despierte en el adulto viajante nuevas preguntas, el que se esfuerce por interrogar al texto y al proceso de escritura demuestran la presencia de un gran número de líneas de fisura, moleculares.

El escritor joven hace «notas sobre aquellas lejanas vacaciones» en el ingenio (272). De ahí sale la trama del cuento sobre ese protagonista que se esfuerza en recordar los espacios de su niñez. Dice, en la noveleta, «En un momento siente que su narrador corre el riesgo de sumirse horas enteras en trivialidades, en recuerdos que en nada contribuyen al desarrollo de la anécdota y que tampoco creaban por sí una significación» (279-280). Pitol se aleja de los segmentos bien determinados «que proceden por *cortes* [cursivas en el original] demasiado significantes, haciéndonos pasar de un término al otro, en “opciones” binarias sucesivas: rico-pobre» (Deleuze y Guattari 203). Favorece las líneas flexibles, moleculares, en lugar de los cortes molares, incisivos, que proporcionan a la lectura información

tajante y no dan lugar a titubeos sobre a quién de los sucesivos escritores (¿al segundo, al tercero, al cuarto?) atribuir la cita previa. Esto lo trabaja desde la expresión («¿qué ha pasado?»: ¿quién de todos los narradores chapalea entre las digresiones?) pero también desde la forma debido a que las fisuras son tenues, «más sutiles y más flexibles». Del «qué ha pasado» se desplaza a los territorios del secreto, a sus líneas arborescentes. Lo abierto, lo explícito de la segmentaridad dura se visibiliza sólo cuando ya ha acaecido en la molecular.

Pitol opera en dirección inversa: las líneas flexibles son delatadas e incitan a situarlas en los territorios de los segmentos molares. Gérard Genette enumera varias fuentes subjetivas y metadieéticas: «recuerdos de personajes, sueños, presencias fantasmáticas, anticipaciones, distintas fabulaciones...» (18), esenciales para la obra analizada. Estas fuentes, en razón de su débil codificación diegética (¿qué significan y para quién?) operan en el segmento molecular gracias a su ambigüedad, a su poder de alusión. Sin embargo, el autor decide objetivarlas. Las menciona como tales: «Un sueño fue decisivo para echar andar los mecanismo de la creación... escribió el cuento como entre fiebre» (270). La nominación («sueño», «creación», «cuento») y la modalización («como entre fiebre») contribuyen a *diegetizar*, a permitir que dichas fuentes funcionen lo mismo como figuras del relato (por lo que implican, por aquello a lo que aluden como parte de las líneas flexibles) que como figuras del discurso. Éstas son fuertemente acotadas y no es difícil asignarlas al ámbito duro y delimitado. Los estratos narrativos diferenciados, a partir de la *mise en abîme*, las ubica en niveles específicos (el pasado del escritor maduro, el del escritor joven, el del escritor imaginado que imagina).

Las cajas chinas de *Cementerio de tordos*, entonces, adquieren una textura particular, porosa, que consiente la filtración de elementos, su interactividad, su maleabilidad. No se trata tan sólo de las imbricaciones existentes dado que cada una de ellas plantea también sus propias líneas de fuga. Lo propicia a través de sus enigmas multiplicadamente enrarecidos alentados por sus continuas digresiones (que abren las posibilidades de nuevos derroteros narrativos) y de la persistente superación de los per-

sonajes desdoblados en cada nivel de la novela corta. De los siguientes dos segmentos, el flexible y el de fuga, me ocuparé en los siguientes apartados.

La segmentación flexible y los enigmas en la novela corta

En la novela corta, aducen Deleuze y Guattari, «Nunca se sabrá lo que acaba de pasar» (198). Y en el escrito de mi interés, es tarea por demás imposible, consecuencia de los múltiples tamices con que han sido cernidas las acciones: el de la memoria, el de la voluntad de que sólo ciertos datos sean destinados a un texto de ficción, otros sean hechos a un lado y unos más no hayan sido convocados siquiera. Ello, en el supuesto de que sea sólo un asunto el que se desee aclarar. En cambio, en *Cementerio de tordos*, las incertidumbres se ciernen en cada nivel e internamente se multiplican. Por ejemplo, en el primer estrato: ¿vieron algo los niños que corrobore la acusación del gordo Valverde?, ¿realmente había un vínculo sexual entre el ingeniero y Lorenza?, ¿Gallardo mató a su esposa?

Luisa Valenzuela previene sobre el peligro existente entre la dupla escritura-secreto. Riesgo exacerbado cuando se develan los entresijos de la primera (36). Compartirlo erige una complicidad que es, al mismo tiempo, una amenaza (¿revelará el lector mi secreto?, ¿hasta cuándo lo guardará para sí mismo?). El pequeño de la historia publicada se siente culpable porque se ha convencido de haber cometido «un descuido verbal, una delación». La apertura de ese supuesto secreto (porque ni su hermana ni él vieron nada comprometedor, sólo a dos personas que le parecieron preocupadas, ausentes, y hablando en voz queda) es, para los sucesivos escritores de la anécdota de los distintos niveles enlistados, la puerta de entrada de otros yerros, otras flaquezas: para el autor protagonista del último estrato, no haber acompañado a su madre en los días posteriores al fallecimiento de su padre. Para el narrador de veinte años antes, el sueño en el que da a conocer las actividades ilícitas de su anciano pariente. En él reconoce que «por su culpa, por haber hablado delante de un soplón, perseguían a su abuelo [sic]» (272).

La segmentaridad flexible «está hecha de silencios, de alusiones, de insinuaciones rápidas, que se prestan a la interpretación» (Deleuze y

Guattari 202). Hay un mundo que bulle debajo de la abundancia de explicaciones; algo aletea detrás de la precisión de la línea dura y salta a la vista de los ojos lectores. Con excepción de Valverde («Lorenza ya perdió la vergüenza. Por eso se volvió la querida de tu papá» (288)), ninguno de los personajes pregunta o habla abiertamente de las relaciones entre Gallardo y la joven Compton. Esta circunstancia que aflora en todos los estratos de la novela corta no sólo revela el resquebrajamiento de los vínculos comunitarios sino funciona como un microcosmos que espejea muchos otros. El enigma es el centro de los relatos y es una estría delatora de otros ejes temáticos como las tensiones latentes entre el escritor maduro y el recuerdo de Billie Upward: ¿qué le amedrenta de ella?, ¿por qué lo libró «del temor a Billie Upward» haber publicado ese cuento? («¿qué ha pasado?»). Es una estría que va más allá de los «pliegues», las «trampas», las «sorpresas» propias de los mecanismos de la memoria. De éstos es consciente el escritor joven. Los dobleces, los correspondientes a las líneas de fisura, permean los segmentos duros y abrazan los de fuga. Sólo mediante ciertas pulsaciones, acomodamientos y el impulso de preguntar ¿qué ha pasado?, se intuye que ciertos temores encubren algo mucho más profundo. Posiblemente, detrás de Billie se encuentra la ansiedad por no ser un escritor libre de ataduras. Es tan sólo el autor de «ensayos, artículos y ponencias» cuyas estructuras le impiden bucear en las grietas de la memoria. El efecto del sentimiento de culpa es la dependencia a las apariencias y no a la realidad. Por eso, el niño imaginado, el infante recordado o el pequeño soñado nunca delatan, pero están convencidos de haberlo hecho.

Los secretos pueblan la novela corta. Algunos de ellos apenas se sugieren, laten en el recuerdo del escritor y no llegan a esbozarse del todo. No por ello dejan de espesar la atmósfera con desconfianzas, medias palabras e insinuaciones. Por ejemplo, los feligreses «se sentían timados por supuestas anomalías en la colecta para comprar una campana» y riñen con el sacerdote del pueblo. A consecuencia de ello, «su familia, muy ofendida, dejó de frecuentar la iglesia» (275). ¿Tenían algo que ver sus tíos con esas acusaciones?, ¿la inasistencia al templo, en adelante, se debió a que el cura no defendió a sus tíos?, ¿ocurrió algo imposible de precisar porque «Miles

de cosas se le confunden; no sabe con exactitud en qué viaje ocurrió tal o cual incidente» (273)?

La anécdota del posible adulterio apunta a otra dirección, característica notable de los segmentos flexibles. Su doble es el probable asesinato. Por un lado, correlato del primer secreto es que «Curiosamente nadie aludió a Lorenza». La imbricación de la línea dura con los otros dos segmentos sitúa en un primer plano, de nueva cuenta, la noción de pertenencia, jerarquías y fronteras que delimitan un adentro y un afuera. Así, la comunidad del ingenio («un grupo cerrado, compacto y a momentos hostil» 278) opta por proteger a una Compton, portadora «del elemento de extranjería que había en las [familias] del ingenio», rasgo del que carecía tanto la prole de los Gallardo como la del protagonista recordado por el joven escritor.⁸

Por el otro, persona alguna le imputa el crimen a Gallardo. No obstante, «Una sombra de desconfianza manchaba todo el episodio» y es despedido. El cese laboral por la sospecha del crimen no se menciona. A cambio de ello, «se le atribuyeron ciertas irregularidades en el trabajo» (295). Es decir, en el segmento molar no se admiten las irregularidades, las fallas, los pecados: ni adulterio ni crimen. Ambos son los tordos enterrados en los espacios del ingenio. Éste, un cementerio que resguarda los cuerpos en putrefacción, los cadáveres que no son expuestos a la luz.

Tal juego de dobles se presenta en repetidas ocasiones como la mencionada traición hacia el abuelo y la culpa por haber confirmado la infidelidad de Gallardo a su esposa. Así, los escritores de cada estrato operan como un símil de los otros.⁹ Esto ocurre en el estrato de las estructuras

[8] Por cuestiones de espacio no voy a detenerme en la relevancia de la digresión como estrategia narrativa en esta novela corta ni tampoco de qué manera es un puente, un conector de los distintos segmentos analizados. No obstante, hay una insistencia en no «desarrollar esas líneas en su cuento porque sabe que eso lo llevaría por otros cauces cada vez más ajenos al tema que se propone tratar» (278). Éste es un recurso frecuente en Pitol: retorna a «temas colaterales, cuya inconexión, entonces, es sólo aparente... dan cuenta de la trama ocultada por el personaje y que se desliza en su discurso, en muchas ocasiones, a pesar de ellos mismos» (Castro Ricalde *Ficción* 125).

[9] Tanto los segmentos flexibles como las líneas de fuga desbordan *Cementerio de tordos*. El argumento del cuento rechazado por Billie y el grupo Orión es el germen de *El desfile del amor* (la protagonista que organiza una fiesta con el propósito de celebrar a un reconocido pintor y darle la bienvenida a su joven hijo que ha estado fuera del país durante algún tiempo). La antipatía, la maledicencia del gordo Valverde son constitutivas de una serie de

pero también en sus intersticios. El autor implícito echa mano de puentes narrativos a fin de hacer más tersa la lectura: «Al autor de Roma, como a su protagonista, le ocurre concebirse por momentos como un personaje dividido por lealtades muy diferentes que no le hacen sentirse del todo a gusto en los varios mundos que frecuenta» (277). Explicita la existencia de varios narradores, las coincidencias entre ambos y con ello alude a los niveles estructurales de la trama. Al mismo tiempo, enfatiza en uno de los ejes sustentadores de toda la obra de Pitol: la inconsistencia de las fronteras, la «desterritorialización absoluta» descrita por Deleuze y Guattari.

Y para terminar:

la incesante trayectoria de las líneas de fuga

En los apartados anteriores he pretendido abordar algunos de los cimientos estructurales de *Cementerio de tordos* y de qué manera contribuyen a configurar el texto como una novela corta. La extensión es un asunto irrelevante para el tema; va más allá de «el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas» (Ramos 39). Juan Villoro recuerda que «Cada historia tiene la escala que le corresponde» y que la economía narrativa no determina los géneros (50, 56). Aunque, puntualiza Ramos, «El tamaño sí importa» debido a que se requiere el suficiente para «construir a la protagonista y a los personajes que la significan, el espacio donde se desenvuelven y los eslabones que constituyen la cadena de acontecimientos significativos que la conducen a ese final» (40).¹⁰

La novela corta se diferencia del cuento, pues en éste sus elementos (personaje, ambiente y trama) se desarrollan sólo en aquellos rasgos que sostienen el efecto que se desea lograr. También se distingue de la novela donde tales características se despliegan con amplitud a fin de conectar más acontecimientos, más espacios o más personajes (o todos a la vez). *Cementerio de tordos*, según he deseado apuntalar en este trabajo, ejemplifica ese punto intermedio que lo sostiene como género autónomo.

personajes que luego desarrollará como ocurre con Dante C. de la Estrella en *Domar a la divina garza*.

[10] Ramos se refiere a su propia novela, *Mickey Mouse y sus amigos* (2010).

El complejo orden de la narración de la noveleta de Pitol exige la expansión de sus elementos, pues de otra forma sería imposible conseguir la densidad de la atmósfera que enrarece los asuntos tratados. Éstos, sin embargo, no se multiplican con la libertad del género novelesco. Para ello, el autor implícito refuerza la presencia del segmento flexible, la composición molecular del secreto, en el que sabemos que algo ha pasado (algo se ha roto, se ha corrompido), pero no ha sido dejado atrás: sigue estando presente. Hay asuntos no resueltos más allá de los expuestos en el segmento duro (la posible infidelidad, el posible asesinato). Pero al echar mano de la *mise en abîme*, al proponer historias que se enmarcan entre sí (aunque asimétricamente), la repetición recorta la proliferación y las presenta *casi* como si fueran la misma.

Dice Luisa Valenzuela: «el peligro no reside en el hecho en sí [dibujar una palabra después de otra], sino en el hilo sutil que se genera entre la mano material que va asentando letra tras letra y todo lo abismal que acecha por detrás, listo a saltar al menor descuido» (36). Al ser el proceso de escribir la plataforma que articula la superficie textual, la eficacia de *Cementerio de tordos* descansa en las dudas que insinúa la segmentaridad molar, estrategia favorita del autor: nada es lo que parece, hay que desconfiar de los narradores sucesivos. En lugar de que la repetición afiance el sentido, trabaja en favor de la duda y funciona como un puente vinculator de los distintos segmentos de la narración. Las palabras plasmadas cobran una dimensión diferente por lo que está «detrás, listo a saltar al menor descuido». Por ello, aunque los escritores de cada estrato afirmen que han sido delatores y carguen con esa culpa el resto de sus vidas, la lectura cuidadosa de los hechos descritos revela la inexactitud de esa apreciación. La realidad (esa línea dura del relato) pierde peso debido a que los comportamientos y emociones de los personajes operan no en función de lo que ha ocurrido sino de lo que creen que ocurrió. De aquí que la frágil e inaudible madre de los Compton posea un cerebro infantil para el narrador («un caso de debilidad mental») y para sus hijos, sea quien está en todo («ustedes la conocen, su fortaleza es la de un roble») (280, 282).

Algo de lo anterior intuye Valdés Manríquez cuando observa que al Mal se accede de pronto, como en la escena «cuando una parvada de tor-

dos que penetra por una ventana sugiere la transformación de Lorenza Compton en la Reina de la Noche al momento de aletear y graznar sobre su cabeza» (151-152). Leer a la joven como parte de la tercera línea, la de fuga, es admitir el derrumbe de los límites de todos los segmentos. Lorenza es una y otra, la viuda alegre y la Reina de la Noche pero también, vector desterritorializado, el temor hacia la transgresión. Ni siquiera representa la violación de las normas del ingenio o de la moral, pues nadie puede asegurar qué rol ha desempeñado en las sospechas de adulterio, de asesinato. Ella es la abstracción de los temores colectivos que permean a los personajes. Es el arriba del ingenio, el abajo en donde los tordos yacen.

Si la metaficcionalidad y la explicitación de una poética contribuyen a la complejidad del texto, Pitol, consciente de las numerosas tramas, cada una con su respectivo escritor ficticio, ofrece un abanico de gentilezas a sus receptores, a fin de que puedan transitar con fluidez de una capa a otra. Como parte de la novela *Juegos florales*, tales puentes serían menos perceptibles, pero en este texto reaparecen con constancia para anudar cada nivel narrativo. Por ejemplo, cuando el veracruzano mantiene el título «Cementerio de tordos» en casi todos los estratos (el nombre como *leit-motiv*) insiste en esa línea de fuga que advierte sobre el origen de la corrupción de los seres, localizable en la ficción (el cuento), en el proceso de escritura, en el recuerdo, en la vida presente del escritor protagonista. Dicho título reviste otros matices, una vez consumada la lectura: la creencia inicial, que finalmente se cae a pedazos, de poder conservar la inocencia, la integridad, siempre y cuando el sujeto se mantenga al margen de las circunstancias, del contexto. La comprensión de *Cementerio de tordos* desde sus segmentos duros, flexibles y de fuga asegura lo infructuoso de esta empresa, pues no hay muros impenetrables, fronteras infranqueables, líneas delimitadas, sólidas e inquebrantables. En todo caso, la descomposición, la conciencia del paraíso perdido se gesta en el interior. Así recuerda el escritor la explicación del ingeniero Gallardo: «cualquier animal muerto se agusanaría, porque era el cuerpo quien contenía los gérmenes de putrefacción y no el exterior de quien los introducía» (283).¹¹

[11] Como en otro momento he observado, se introduce una modalización en los enunciados que vela todavía más la exactitud de los hechos («El ingeniero diría algo que el chiquillo

El título es el mismo en el cuento de *Los mejores cuentos* y la *nouvelle Cementerio de tordos*. El capítulo IV de *Juegos florales* no es alterado sustancialmente en relación con la versión que circuló por primera vez. ¿Qué ha pasado? El texto de Pitol se ha convertido en sí mismo en una línea de ruptura porque ésta se desperdiga, encuentra la manera de rebasar bordes y fronteras: «como cuando se agujerea un tubo, y no hay sistema social que no huya de todas las metas, incluso si sus segmentos no cesan de endurecerse para obstaculizar las líneas de fuga» (Deleuze y Guattari 208). Por sus múltiples líneas vivientes que coexisten, se imbrican y transforman su naturaleza, *Cementerio de tordos* posee la consistencia gaseosa que Luis Arturo Ramos advirtió, característica de la novela corta.

Bibliografía citada

- Castro Ricalde, Maricruz. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- . «Sergio Pitol. Una literatura de carnaval». En *De la realidad a la literatura*. Sergio Pitol. México: Ariel, 2002:109-138.
- Cázares Hernández, Laura. *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitol*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-I, 2006.
- . «Los cuentos olvidados». En *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Coord. Teresa García Díaz. México: Universidad Veracruzana, 2007:109-126.
- Corral, Elizabeth. «La experiencia de la escritura: *Cementerio de tordos*, de Sergio Pitol». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:59-72.
- García Díaz, Teresa. *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. México: Universidad Veracruzana, 2002.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. «Tres novelas cortas, o “¿qué ha pasado?”». En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos, 1994.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- González Rodríguez, Sergio. «La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas». En *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Comp. José Eduardo Serrato. México: Era/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1994:156-158.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006:187-205.
- Pitol, Sergio. «Cementerio de tordos». En *Cementerio de tordos*. Sergio Pitol. México: Grijalbo, 1982:269-297.

no entendería del todo» [283]). El recuerdo, por tanto, es una realidad creada por la percepción del sujeto.

- . *El desfile del amor*. México: Era, 1989a.
- . *Domar a la divina garza*. México: Era, 1989b.
- . *Juegos florales*. México: Era, 1990.
- . «Cementerio de tordos». En *Los mejores cuentos*. Sergio Pitol. Barcelona: Anagrama, 2005: 149-184.
- . *Cementerio de tordos*. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 30 de marzo de 2014, <<http://www.lanovelacorta.com/cementeriodetordos/index.html>>.
- Ramos, Luis Arturo. *Mickey Mouse y sus amigos*. México: Cal y Arena, 2010.
- . «Notas largas para novelas cortas». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, vol. I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- Valdés Manríquez, Hugo. *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 1998.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2003.
- Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». Entrevista de Anadeli Bencomo. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre, vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.